

SZTUKA ULICY JAKO BUNT WOBEK ZASTANEJ RZECZYWISTOŚCI – ANARCHISTYCZNA WALKA Z SYSTEMEM NA PRZYKŁADZIE POLSKI

Magdalena Bryła

Instytut Religioznawstwa

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: magdalena.m.bryla@gmail.com

Streszczenie. Artukół dotyczy specyfiki sztuki ulicy w kontekście ruchu wolnościowego w Polsce szczególnie w drugiej połowie XX w. Niewątpliwie tego rodzaju zjawiska artystyczne miały swój udział w polskiej drodze do wolności. Sztuka ulicy w latach osiemdziesiątych XX wieku stała się narzędziem walki ideowej z negatywnymi bohaterami politycznymi, którzy kontrolowali życie obywateli.

Kluczowe słowa: sztuka ulicy, graffiti, wolność, Polska

STREET ART AS A PROTEST AGAINST THE OLD REALITY – ANARCHISTIC FIGHT WITH THE SYSTEM – THE CASE OF POLAND

Magdalena Bryła

Instytut Religioznawstwa

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: magdalena.m.bryla@gmail.com

Abstract. The article concerns the specificity of street art in the context of the freedom movement in Poland, especially in the second half of the 20th century. Undoubtedly, such artistic phenomena had their share in the Polish road to freedom. In the 1980s, street art became a tool of ideological struggle against negative political heroes who controlled the lives of citizens.

Keywords: street arts, graffiti, freedom, Poland

Przemiany polityczne i społeczne na przełomie XX/XXI wieku sprzyjały powstawaniu różnych subkultur, które sprzeciwiały się zastanemu i narzucanemu odgórnie światopoglądowi. Jedną z reakcji artystycznych w tamtym okresie był nurt street artu – sztuki ulicznej, która poprzez swoje dzieła wpływała (i nadal wpływa) na zmianę społeczną. Mury i pojawiające się na nich prace stały się wyrazem drogi do wolności również w Polsce. Często zapomina się o owych prowokatorach kultury (Moch 2016, s. 215), którzy

buntowali się przeciw skostniałemu systemowi, sprawiającemu, że nie tylko otoczenie, ale i umysły obywateli stawały się szare. Ich celem było pokazanie alternatywy, siły, a przede wszystkim walki, którą wyrażali w swoich artystycznych kontestacjach zastanej rzeczywistości. Innymi słowy, to wolność stała się naczelnym celem artystów, żyjących w czasach władzy komunistycznej w Polsce.

Celem artykułu jest prześledzenie specyfiki sztuki ulicznej jako drogi do wolności na przykładzie Polski. W tej kwestii nie mamy się czego wstydić, polscy artyści są znani i doceniani na całym świecie, a nawet więcej: załączki rewolucyjnej sztuki ulicznej (jak choćby graffiti) pojawiły się w Polsce znacznie wcześniej niż w Nowym Jorku (uważanym za „matkę” tej dziedziny sztuki) – publiczna forma sztuki od dawna nie była obca naszym rodakom. Graffiti i street zostaną ukazane jako sposób komunikacji, który zachęcał do przeciwstawiania się otaczającemu reżimowi. Wydaje się, że również sztuka ulicy miała swój udział w sukcesie z 1989 roku – to przykład walki toczonej z beznadzieją tamtych czasów, manifest i apel do walki o wolną Polskę.

Choć od lat naukowcy dywagują nad zjawiskiem „końca sztuki” – przeniesieniu jej w obszar codzienności, zniesieniu z piedestału świętości, a przez to utraceniu jej (w mniemaniu niektórych) konstytutywnych cech – to sztuka nadal dobrze sobie radzi w dobie dominacji popkultury i wcale nie znika z dorobku kulturowego społeczeństw. Wykształcają się nowe nurty, które dostosowują się do potrzeb danego miejsca i czasu – podobnie działo się w latach osiemdziesiątych w Polsce, kiedy społeczeństwo walczyło z negatywnymi bohaterami (szczególnie politycznymi), kontrolującymi życie obywateli. Nim przejdzie się do dalszych rozważań nad rolą street artu i graffiti w walce o wolność, należy uściślić kwestie definicyjne.

GRAFFITI I STREET ART – KWESTIE DEFINICYJNE

Wiele pojęć związanych ze sztuką ma płynne znaczenie, ciężko uchwycić ich istotę – podobny problem pojawia się w przypadku prób definiowania tak szerokiego zjawiska jak graffiti i street art. Oprócz podstawowych pytań: czym jest tak rozumiana sztuka, jakie są jej wyróżniające cechy? Można dywagować również nad tym jaka jest różnica między artystami malującymi na murach a wandalami? Jakie przyświecają im cele? Czy rzeczywiście stereotyp dzikiego wandalina ma rację bytu w przypadku twórców z gatunku graffiti i street artu? To tylko nieliczne z problematycznych kwestii, które można mnożyć.

Za Stellą Grotowską (2012, s. 12) przez pojęcie sztuki ulicznej będę rozumieć: *uczestnictwo w kulturze, ukierunkowane na kwestie opresji i dominacji – i dlatego nadające się do prowadzenia badań nad kształtowaniem się kultury i świadomości opozycyjnej w ruchach społecznych, zwłaszcza w ruchach tzw. odpowiedzialności społecznej*. Tak rozumiana publiczna działalność artystyczna staje się metaforycznym lustrem, w którym mogą

odbijać się problemy i bolączki, zajmujące konkretne społeczeństwa. Przy takim założeniu wartość artystyczna i estetyczna będzie miała drugorzędne znaczenie (Grotowska 2012, s. 15) – nie na nich skupi się analiza, lecz raczej na diagnozie kultur i czasów, które komentują artyści uliczni. Na zjawisko sztuki w przestrzeni publicznej można spojrzeć z wielu perspektyw – politycznej, religijnej, marketingowej, socjologicznej, pedagogicznej i wielu innych, których nie sposób tu wymienić. Nadal konieczne jest holistyczne ujmowanie fenomenu tej sztuki, aby nie utracić jej specyfiki. Jednak wydaje się, że również dogłębna analiza konkretnej funkcji przybliży nas do zrozumienia całości sztuki ulicznej – dlatego warto pochylić się nad jej buntowniczym (czasem wręcz anarchistycznym) i wolnościowym obliczem.

Termin „sztuka uliczna” (ang. *street art*) został użyty po raz pierwszy w latach osiemdziesiątych XX wieku przez Allana Schwartzmana (1985) – w celu odróżnienia tej formy wyrazu artystycznego od zwykłego wandalizmu. Mimo pojawienia się specjalistycznego terminu dyskusje nie ustały – wielu badaczy do dziś próbuje uchwycić jej specyfikę. Panuje jednak zgoda, co do dwóch głównych środków wyrazu, które pojawiły się na ulicach miast w XX wieku, były to graffiti i street art. Wydają się one wyrastać z jednego podłoża, mają wspólne źródło: tworzenie na murach w miejscach publicznych. Zaczęły się też rodzić nowe pytania: czy graffiti to już street art? Czy może rządzi się odmiennymi prawami, gdyż brak mu tego malarskiego zacięcia? W bardzo przystępny sposób na te wątpliwości odpowiedział Włodzimierz Moch (2016, s. 37), stwierdzając: *Chociaż wiele genologicznych i artystycznych elementów łączy graffiti ze street artem, to jednak stało się faktem, że obie dziedziny sztuki miasta wyemancypowały się i funkcjonują niezależnie od siebie, nawet jeśli niektórzy twórcy działają na obu polach. Stanowią zatem pokrewne, ale autonomiczne względem siebie obszary kreacji plastycznej, słownej i słowno-plastycznej, eksponowanej w przestrzeni publicznej. Utożsamienie graffiti ze street artem nie ma dzisiaj podstaw, gdyż dzieli je wiele różnic, a przede wszystkim inne cele i sposoby działania, odmienność rodzajów kreacji i wpływania na odbiorców.* Kluczowy jest tutaj termin „obecnie” – to współcześnie obie dziedziny zyskały niezależność, wcześniej prawdopodobnie stapiały się w jedno (nawet sami artyści często nie chcą definiować przynależności, do któregoś z tych nurtów – są w swoim mniemaniu zarówno przedstawicielami street artu i graffiti) (Moch 2016, s. 35). „Sztuka uliczna” jest pojęciem bardzo szerokim, w jego granicach mieści się również gatunek graffiti (będący równocześnie osobnym rodzajem sztuki). Nie jest to utożsamienie, ale podkreślenie wspólnego źródła ogólnie rozumianej sztuki ulicy – zarówno jako graffiti, jak i street artu. Mimo to należy pokrótce omówić historię i znaczenie obu tych ruchów.

Pojęcie graffiti jest znane wszystkim, problem pojawia się gdy chcemy odnaleźć jego korzenie. Etymologię tego określenia można wywodzić z greckiego czasownika *graphein*, oznaczającego „pisać” czy też z włoskiego *graffiare*, tłumaczonego jako „drapać”, „skrobać” (Paluch 2011, s. 357). Równie często odwołuje się do starożytnej techniki sgraffito, polegającej na

dekorowaniu ceramiki poprzez częściowe zdrapanie barwnych warstw tynku lub glazur (Paluch 2011, s. 357). Sama nazwa wskazuje na intencjonalne działanie ludzkie, którego celem było upiększenie pewnych artefaktów lub też zapisanie komunikatów. Jak zauważa Izabela Paluch (2011, s. 357), graffiti długo funkcjonowało w kontekście politycznym (między innymi jako komunikat związany z władzą), stąd często zapominano o jego artystycznych walorach. Bardziej podniosło rolę tej sztuki ujmuje Igor Dzierzanowski (2011, s. 372), stwierdzając: *Graffiti dla obserwatora jest zaledwie ulotnym komunikatem. Dla twórcy – historią, zawsze osobistą*. Nie jest to tylko prosta ingerencja w przestrzeń publiczną, ale też pewna wizualna historia, którą artysta dzieli się z uczestnikami miejskiej społeczności.

Należy również postawić pytanie: kiedy narodziło się graffiti? Czy jego formy w starożytności można uznać za zapowiedź współczesnego ruchu artystycznego? Warto pamiętać, że sztuka „malowania” na murach ma długą historię i niejednego zapewne zdziwiłoby, że napisy w przeszłości niekiedy dotyczyły doniosłych i ważnych dla społeczności spraw. Jako przykład można przytoczyć graffiti pochodzące z Pompei, miasta zniszczonego w wyniku wybuchu wulkanu w 79 roku n.e. Prowadzone na tamtym terenie badania odkryły przykłady *oddolnej komunikacji w postaci niecenzuralnych napisów, które zazwyczaj dotyczyły seksu, skandali i polityki* (Paluch 2011, s. 358). Zatem znane z codzienności napisy w stylu „Kocham Mariczkę” (to autentyczny przykład krakowskiego graffiti umieszczonego na kontenerze na jednym z osiedli) nie są wymysłem współczesnej, zbuntowanej młodzieży – tego typu wyznania pojawiają się od wieków w przestrzeni publicznej. Popularność tych *spontanicznych wiadomości* (Paluch 2011, s.358) była widoczna już w starożytności.

Oprócz krótkich tagów, będących swoistym podpisem autora, który dzięki temu personalizuje przestrzeń, zaczęły pojawiać się dzieła wielkoformatowe, nawiązujące do osiągnięć historii sztuki. Narodził się szeroko rozumiany street art – sztuka, której galerią stawały się ulice. Choć niektóre prace z nurtu graffiti również mogą poszczycić się wysokim poziomem artystycznym, to w miejskiej świadomości często kojarzone są z aktem wandalizmu, nielegalnym działaniem i problemem społecznym (Drozdowski 2006, s. 109). Street art i graffiti łączy wiele, ale pojawiają się też zasadnicze różnice.

Karolina Majewska (2008, s. 10) wskazuje dwie różnicujące cechy: graffiti to *wizualno–typograficzna komunikacja pomiędzy wtajemniczoną grupą graffiti writers*, innymi słowy jest przekazem bardzo zamkniętym i dostępnym nielicznym, zaś street art posługuje się kodem zrozumiałym dla wszystkich, prace mają docierać do jak najszerszego grona, to komunikacja otwarta. Majewska (2008, s.10) zaznacza: *przede wszystkim ta ambicja egalitarności odbioru odróżnia street art od graffiti*. Kolejnym różnicującym elementem są środki wyrazu, którymi posługują się artyści – w graffiti będą to przede wszystkim napisy, w street artcie można odnaleźć wielość środków wizualnych (Majewska 2008, s.10). Za to jako element łączący niewątpliwie można wymienić, jak nazywa to Piotr Bernatowicz (2008, s. 3),

status miejskiej partyzantki – pewną dozę nielegalności, działania na pograniczu prawa.

Sztuka uliczna wpisuje się w założenia *new genre public art* – czyli nowej sztuki publicznej, która zrodziła się z *antyformalistycznej sztuki końca lat pięćdziesiątych XX wieku*, z *happeningu*, *pop artu* i *sztuki konceptualnej* (Dziamski 2005, s. 49). Nazywa się ją często sztuką interweniującą, gdyż zasadza się na interpretacji i przeformułowaniu bolączek codziennego życia (Dziamski 2005, s. 49–50). Jak stwierdza Grzegorz Dziamski (2005, s. 49): *nowa sztuka publiczna wchodziła w dialog nie tylko z miejscem, jego fizycznymi i wizualnymi właściwościami, ale także – czy przede wszystkim – podejmowała dialog z zamieszkującymi i użytkującymi daną przestrzeń społecznościami*. Nie chodziło o skupienie się na estetycznym wyrazie dzieła, ale raczej na walce o wolność przestrzeni debaty publicznej. Sama nazwa *street art* lokuje ten nurt w granicach sztuki – graffiti przez długi czas nie rościło takich pretensji (Moch 2016, s. 36).

Podsumowując, graffiti osadza się na ruchu i działaniu – pojawia się wszędzie, konsternując przechodniów swoją enigmatycznością (Moch 2016, s. 36). Jest niezwykle dynamiczne i zmienne, pojawia się tam, gdzie konieczna wydaje się wojna o ikoniczną przestrzeń miasta (Moch 2016, s. 32). Charakteryzuje się pewną dozą nielegalności, jest ekstremalną twórczością, której ciągle towarzyszy adrenalina (Moch 2016, s. 32). To alternatywne spojrzenie na otaczający świat, rodzące się z buntu marginalizowanych społeczności (Moch 2016, s.32). Bycie „poza prawem” daje wrażenie wolności, jest wyrazem nieskrępowanej i swobodnej ideologii reprezentowanej przez graffiti writers. Zaś *street art*, zwany często *postgraffiti* (Grotowska 2012, s. 13), łączy nielegalność działań z pewnymi konwenansami przestrzeni publicznej – już od dawna działaniom sztuki ulicznej patronują mecenas i sponsorzy (Moch 2016, s. 33). Można powiedzieć, że ta forma sztuki ma bardziej uniwersalny charakter – łatwiej ją zrozumieć, między innymi przez jej nawiązania do pewnych kodów kulturowych (np. literatury, filozofii, polityki czy innych historycznych dziedzin) (Moch 2016, s.33). Pojawia się też dużo większa dbałość o wykończenie prac – artyści nie mają tak wielkiej presji czasu, gdyż w wielu przypadkach działają legalnie (Moch 2016, s. 33). A co najważniejsze, ich twórczość jest aprobowana społecznie – przez co nie zostaje zamalowana, jak to bardzo często ma miejsce w przypadku graffiti uznawanego niejednokrotnie za wandalizm (Moch 2016, s.34).

Formy pierwotne działalności „na murach” towarzyszą ludzkości od dawna – jako pierwowzór mogą posłużyć malunki w jaskiniach, freski czy sztuka awangardowa. Jednak współczesna forma sztuki ulicznej (zarówno graffiti jak i *street artu*) swoje korzenie ma w latach sześćdziesiątych XX wieku – kiedy pojawiły się flamastry i spraye, ułatwiające pozostawienie swojego śladu w przestrzeni publicznej (Grotowska 2012, s. 13). To wszystko pozwoliło na zaskakująco szybki rozwój tej formy sztuki, która trwa do dziś. Popularność *street artu* może wynikać z wielu znaczeń tej sztuki w przestrzeni publicznej – jedną z głównych funkcji jest zaangażowanie, to nurt *będący*

przejawem prowokacji kulturowej, walczący z komercjalizacją przestrzeni publicznej, łączący ekstremizm z humorem (Moch, s. 36).

Jak zauważa Marek Krajewski (2011, s. 26) relacje sztuki ulicznej z władzą ulegają zmianom, ale nadal *obecny jest wypracowany w latach 60. i 70.XX wieku model współdziałania polegający na zezwoleniu artyście na każdy twórczy eksperyment, pod warunkiem, że nie dotyka on sfery polityki i ma charakter niszowy*. Artyści i ich prace mogą burzyć ład społeczny wypracowany przez władzę – stanowią zagrożenie potencjalnego buntu. Historia nie raz pokazała, że artyzm może stać się orężem w walce – na przykład ideologicznej. W Polsce historia sztuki ulicznej ma długą tradycję. Ze względu na tematykę pracy, przytoczone zostaną głównie przykłady, które odzwierciedlają wspomniane napięcie na linii obywatel–władza i które są wyrazem zaangażowania w walkę o wolność państwa. Nie ulega wątpliwości, że *w Polsce graffiti miało inny, specyficzny charakter, ponieważ przez wiele dziesięcioleci motywowane było buntem wobec panujących reżimów: czy to hitlerowskiego, czy też komunistycznego* (Paluch 2011, s. 359). Tło wydarzeń odbiło swoje piętno również w sferze sztuki.

SZTUKA WALCZĄCA

Realia II wojny światowej mobilizowały do użycia każdej możliwej formy walki z okupantem – również graffiti, które wykorzystywano w dywersyjnych akcjach. Pojawiły się nalepki, ośmieszające wroga i pokazujące siłę polskich moralii nawet w tak trudnym czasie (Paluch 2011, s. 359–360). Justyna Paluch (2011, s.360) nazywa taką stylistykę sabotażu *walczącym graffiti*, które początkowo stanowiło *wygodną i skuteczną formę ‘polemiki’ z niemiecką propagandą, z czasem stało się niezależnym nośnikiem haseł, często ilustrowanych zabawnym obrazem*. Do tworzenia haseł i znaków używano kredy, tuszu czy farby olejnej (Paluch 2011, s. 360) – w zależności od tego jak długo dane dzieło miało być widoczne. W warunkach ciągłego zagrożenia takie działania obarczone były bardzo dużym ryzykiem – nie chodziło tylko o nielegalność, ale i o groźbę utraty życia.

Organizacja Małego Sabotażu „Wawer” dodawała do słynnego „V – Victoria” (znaku, który pragnęli zawłaszczyć hitlerowcy) słowo „Verloren” – zginąć, dając znać, że aby zwyciężyć Musą pokonać wszystkich zbuntowanych (Paluch 2011, s. 360). Pojawiały się również symbole Polski Walczącej – choć autorstwo tego najsłynniejszego znaku, przedstawianego jako połączenie liter P (symbolizującej Polskę) oraz W (interpretowanej jako walka lub kotwica, będąca wyrazem nieustępliwości) pozostaje do dziś kwestią dyskusyjną. Jak stwierdza Ewa Chabros (2011, s. 213): *z okresu okupacji hitlerowskiej, kiedy to pojawiły się symbole Polski Walczącej oraz napisy wykonywane przez harcerzy Szarych Szeregów w ramach akcji małego sabotażu, pochodzi pierwsza zachowana dokumentacja fotograficzna*. Fotografia utrwaliła najważniejsze przekazy tamtych czasów, stając się skarbnicą pamięci dziejów. Jednak jaki cel przyświecał tego typu bojkotującym

akcjom? Można powiedzieć, iż *tworzenie napisów było podtrzymywaniem ducha oporu wobec okupanta oraz omijaniem monopolu informacyjnego wroga, dlatego też pisanie na murach było bardzo popularną i często stosowaną metodą propagandową podczas okupacji hitlerowskiej i później w okresie komunizmu* (Chabros 2011, s. 213).

Wśród innych ważnych znaków, pojawiających się w latach czterdziestych, był również akronim „pPp” – „pracuj, Polaku, pracuj”, który wpisywał się w postać żółwia (Paluch 2011, s. 360). Była to zachęta do podjęcia walki na polu ekonomicznym, poprzez „spowalnianie” wzbogacania się wroga. Nie tylko czasy wojenne były inspiracją do tego typu artystycznej działalności, niezadowolenie społeczne może pojawić się w każdej epoce, o czym świadczą nawet współczesne napisy na murach – to sposób komentowania otaczającej nas rzeczywistości.

W latach powojennych miejsce okupantów hitlerowskich zajął reżim komunistyczny. Partyjne przekazy bazowały często na użyciu wizualnych nośników – walka z propagandą na murach stała się jeszcze wyraźniejsza (Paluch 2011, s. 360). Schronieniem dla opozycyjnych artystów okazał się Kościół – to właśnie parafie stawały się miejscem przyjaznym dla artystów, wyrażających bunt poprzez sztukę (Paluch 2011, s. 360). Walczące graffiti odrodziło się w latach siedemdziesiątych, by już dekadę później zmieniać oblicze polskich miast i ogólnopolskiej polityki.

W ruchu „Solidarności” widoczna była inspiracja hasłami z czasów II wojny światowej – słynne motto „Wawra”: „Solidarność żyje! Solidarność zwycięży!” zostało przejęte przez późniejszych działaczy tego ruchu (Paluch 2011, s. 361). Kontynuacja wzorców była bardzo widoczna: *Korzystano z wykreowanej ikonografii i wypracowanych technik konspiracji, dzięki czemu zakres działań opozycyjnych szybko rozszerzył się na cały kraj* (Paluch 2011, s. 361). Graffiti i street art stały się wyrazem działań partyzanckich. Zaszczucie wielu środowisk polskiej społeczności prowokowało do licznych strajków obywateli. Jak podkreśla Bogna Kietlińska (2008, s. 25): *zdaniami Edwarda Dwurnika „najwspanialsza eksplozja graffiti” miała miejsce w roku 1981, kiedy to telewizja stanęła w opozycji do „Solidarności”. Wtedy to uliczne mury stały się polem zagorzałej walki słownej*. Na ulicach pojawiały się najróżniejsze hasła od „Precz z Gomułą”, „PPR – Płatne Pacholki Rosji”, „PPS – Płatne Pacholki Stalina” po „Tumanowicz tuman” czy „Telewizja kłamie” (Chabros 2011, s. 213; Kietlińska 2008, s. 25). W strajki włączały się również środowiska uniwersyteckie, łącząc osoby chcące wyrazić swój sprzeciw wobec ówczesnej sytuacji panującej w kraju.

Jednym z najsłynniejszych ruchów, który zrodził się właśnie w społeczności akademickiej była „Pomarańczowa Alternatywa”, stworzona przez Waldemara Frydrycha zwanego „Majorem”. Nazwa tego ugrupowania związana była z tytułem pisma, które wydawali strajkujący studenci (Paluch 2011, s. 361). Tak powstała *specyficzna przestrzeń komunikacyjna* – cechowała ją przede wszystkim groteska i absurdalny humor (Paluch 2011, s. 361). Ruch rozprzestrzenił się poza mury uniwersyteckie i znalazł wyraz

w buntowniczej sztuce ulicznej, która stawiała w opozycji do ciemniejącej władzy. Humor był wymierzony nawet w patetyczne hasła „Solidarności Walczącej”, co nie było społecznie akceptowane – jak na przykład dopisywanie do symbolu tego ugrupowania liter „EX”, dając w rezultacie wyraz „SEX” (Chabros 2011, s. 215). Takie akcje miały podwójny skutek: *Przechodnie nie potrafili określić nadawcy, traktując napis jako atak na związek, z kolei milicja odebrała je jako kolejny akt dywersji Solidarności* (Paluch 2011, s. 362). Ponadto, pamiętne krasnoludki „Pomarańczowej Alternatywy” wpiśły się na stałe w krajobraz Wrocławia, a hasło „Majora” – „Maluj mury”, zachęcało do tego typu dywersyjnych akcji (Paluch 2011, s. 365). Jak podsumowuje Izabela Paluch (s. 365): *Działalność Pomarańczowej Alternatywy w drugiej połowie lat 80. decydująco wpłynęła na popularność graffiti w Polsce, zwłaszcza wśród młodych opozycjonistów, tworzących własne alternatywne enklawy i wykorzystujących nowe środki komunikacji w stosunku do nieakceptowanej rzeczywistości PRL-u.*

Również we Wrocławiu powstała grupa „LUXUS”, wydająca magazyn o tym samym tytule – stała się ona prekursorem wrocławskiej szkoły szablonów (Chabros 2011, s. 217). Po wprowadzeniu stanu wojennego członkowie „LUXUS-u” prowadzili i zachęcali do twórczości na murach (Chabros 2011, s. 217). Szablony stały się również techniką stosowaną przez ruchy oporu, próbujące zmienić ówczesną Polskę. Warto wspomnieć o młodzieżowych frakcjach „Solidarności Walczącej” (na przykład „Federacji Młodzieży Walczącej”), mające oddziały w całej Polsce i które poprzez napisy na murach sprzeciwiały się poczynaniom polityków (Paluch 2011, s. 365).

Lata osiemdziesiąte cechował stanowczy wzrost popularności sztuki zaangażowanej – w tym street artu i graffiti. Niewątpliwie wpływ na to miała efektywność komunikacji poprzez sztukę – docierała do wszystkich, powielana w różnych częściach kraju. Sam fakt wykorzystania „malowania” na murach pokazuje jak silnym stało się to medium. Jednak najważniejsze wydają się tematy, które wówczas podejmowano – na pierwszym miejscu należy wspomnieć o walce z systemem politycznym, jego brutalnością a czasem wręcz śmiesznością. Twórczość antysystemowa przeważała na polskich ulicach – to rewolucja, która dokonywała się na oczach wszystkich. Drwiono z przedstawicieli władz (na przykład z Wojciecha Jaruzelskiego, którego portret przedstawiano w postaci bałwana z dopiskiem „Nasza zima zła” czy w formie listu gończego z komunikatem „Wanted Dead Or Alive”), a także służb porządkowych (na przykład MO, SB, ZOMO, PZPR, kwitując to chociażby hasłem: „Muzg zastąpiły pały”) (Chabros 2011, s. 221–222). Przeważała w nich satyra, która niewątpliwie drażniła władze, a podtrzymywała na duchu obywateli. Według Ewy Chabros (2011, s. 212) twórczość uliczna tamtych czasów cechowała się humorem, anonimowością, prowokacją ortograficzną, słownictwem potocznym i środowiskowym, hasłami w języku obym czy niejednorodnością graficzną. Kultura niezależna kwitła, buntując się przeciw reżimowi w każdej możliwej postaci.

Tworzenie nowego rodzaju sztuki w warunkach bycia zależnym od okupantów pokazało ideologiczną siłę street artu i graffiti. Prawo do wolności stało się jednym z ważniejszych manifestów obecnych w działaniach artystów – bunt, opór i dezaprobata były orężem w walce toczonej na murach. Często zapomina się o środkach wizualnych, które wpłynęły na zmianę ustroju i sukces 1989 roku. Sztuka do dziś wiedzie lud na barykady, dając im odpowiednie środki do wyrażania swoich przekonań. Choć w latach dziewięćdziesiątych Polska została opanowana przez sztukę uliczną w stylu amerykańskim, nie zatraciła swoich rewolucyjnych korzeni. Przechodząc ulicami współczesnej Polski nadal możemy spotkać napisy i murale ganiące systemy polityczne oraz otaczającą nas rzeczywistość – warto zatem zadać sobie pytanie czy to już zwiastun kolejnej rewolucji? Z pewnością czas pokaże. Najważniejsze, że sztuka zaangażowana *dąży do zmiany czynników warunkujących społeczne sytuacje* (Niżyńska 2011, s. 33).

Literatura

- Bernatowicz P., (2008), *Przestrzeń street artu*, „ARTEON. Magazyn o sztuce”, nr 7 (99).
- Chabros E. (2011), *Polskie graffiti lat osiemdziesiątych w świetle relacji jego twórców*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 10/1 (17).
- Dziamski G. (2005), *Sztuka publiczna*, „Kultura i społeczeństwo” Tom XLIX nr 1.
- Dzierzanowski I. (2011), *Graffiti przed wielkim wybuchem* [w:] *Polski street art*, E. Dymna, M. Rutkiewicz (red.), Carta Blanca.
- Drozdowski R. (2006), *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Grotowska S. (2012), „Street Art” i „Guerilla Marketing” jako próby tworzenia przestrzeni publicznej, „Studia Humanistyczne AGH” nr 11/3.
- Kietlińska B. (2008), *Street art. Socjologiczna analiza zjawiska*, http://archiwum.edu.pl/Content/448064/Street%20art.%20Socjologiczna%20analiza%20zjawiska_Bogna%20Kietlinska.pdf (dostęp: 16.05.2019)
- Krajewski M. (2011), *Street art i władze(a) miasta* [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, M. Duchowski, E.A. Sekuła (red.), Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Majewska K. (2008), *Kreatywność destrukcji. Street art w Tate Modern*, „ARTEON. Magazyn o sztuce” nr 7 (99).
- Moch W. (2016), *Street art i graffiti. Litera, słowa i obrazy w przestrzeni miasta*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarskiej & Włodzimierz Moch.
- Niżyńska A. (2011), *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Trio.
- Paluch I. (2011), *Na szarym murze domu* [w:] *Polski street art*, E. - Dymna, M. Rutkiewicz (red.), Carta Blanca.
- Schwartzman A. (1985), *Street art*, Dial Press, Doubleday & Co.

Magdalena Bryła – Instytut Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Magdalena Bryła – Institute of Religious Studies – Jagiellonian University in Kraków.

Dane kontaktowe / Contact details: magdalena.m.bryla@gmail.com